

Luis Moya, arquitecto

"...he visto en unas publicaciones de la Interbau la edad de los arquitectos extranjeros que allí han trabajado."

"De esa relación resulta que hay una gran mayoría de 'no jóvenes'. La cosa quizá dé ocasión a un comentario."

(Fragmentos de una carta de la Dirección de la REVISTA.)

El instinto venatorio que posee Carlos de Miguel, como todo verdadero periodista, le ha llevado, una vez más, a cobrar una pieza tan buena como la ya proverbial del "hombre que muerde al perro". Pues entre 17 grandes arquitectos modernos de los que han trabajado en la Interbau, y cuyas edades se conocen, hay uno de treinta y un años, tres de cuarenta y tres a cuarenta y siete años, ocho de cincuenta a cincuenta y nueve y cinco de sesenta y uno a setenta y ocho años. Entre estos últimos, Le Corbusier (setenta años).

Esta breve relación es reflejo de lo que ocurre, en general, con las edades de los grandes creadores de la arquitectura vigente en la actualidad: Mies van der Rohe, Gropius, Gio Ponti y tantos más, encabezados por Frank Lloyd Wright, quien se acerca animosamente a los noventa años entre proyectos, polémicas y actitudes propias de lo que se suele llamar la juventud.

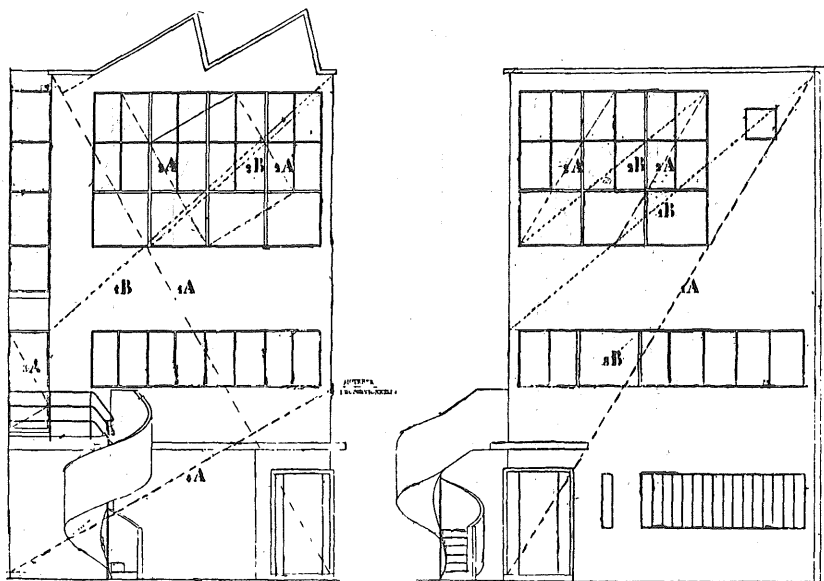
No son estos arquitectos únicamente los creadores y los iniciadores de lo que ahora se practica normalmente en todo el mundo. Son, además, los realizadores actuales más importantes y atrevidos. La "momificación" de las formas que ellos inventaron hace años se debe a las promociones de arquitectos jóvenes, no a estos viejos que no se han dejado encerrar en las jaulas que inventaron en su juventud. Un ejemplo: el género arquitectónico que tiene como tipo el Secretariado de lo O.N.U. en Nueva York se separa del género de rascacielos vulgares americanos a partir de los proyectos de Mies van der Rohe para el concurso del *Chicago Tribune* en 1921, de Le Corbusier para "Une ville contemporaine" en 1922, de Auguste Perret en 1925, otra vez Le Corbusier en 1926 con su proyecto para el Concurso de la Sociedad de Naciones en Ginebra, y otros más. Esta separación es, al principio, de carácter estético más que técnico, funcional o social, pero en seguida la nueva forma exige una nueva técnica acorde con ella, se produce una simbiosis entre la vida de esta forma y su función, y se descubre (y se extiende por la propaganda) una Sociedad apta para llenar el nuevo tipo de edificios.

La solución completa y definitiva de lo que será el Secretariado de la O. N. U. aparece ya en los proyectos de Le Corbusier para Argel y para el Ministerio de Educación de Río de Janeiro, años 1933 a 1936. Esta solución se impone ahora en todas partes con más rigidez y tiranía que, en otro tiempo, los Ordenes de Vignola. Se aplica para oficinas tanto como para viviendas, y lo mismo en latitudes próximas al círculo polar que en los trópicos. Se hace en países de tradición mecánica, para los cuales es una solución económica, y también en los países de albañiles, donde resulta carísima, y es socialmente mala, por tratar de sustituir el noble oficio del albañil o del cantero por el proletariado industrial.

Pero la auténtica juventud de Le Corbusier, Mies van der Rohe, F. L. Wright y los demás de su época, constituye la excepción en este general ambiente de sumisión y falta de espíritu creador. Para ellos no vale lo que Goethe puso en labios del diablo: "...acabas siendo esclavo de las criaturas que has inventado." Así, Le Corbusier abandona la sequedad protestante que le reprochaba hace tiempo Dalí y empieza una serie de arquitecturas suculentas en Ronchamp y en la India, en las que algo recuerda al mismo Dalí ("la arquitectura será comestible o no será") y a Gaudí. Se trata ahora de investigar las causas de este fenómeno. Puesto que se trata de edades, estas mismas pueden proporcionar el primer indicio. Resulta de ellas que estos grandes creadores vivieron plenamente el mundo anterior a 1914. Los setenta años de

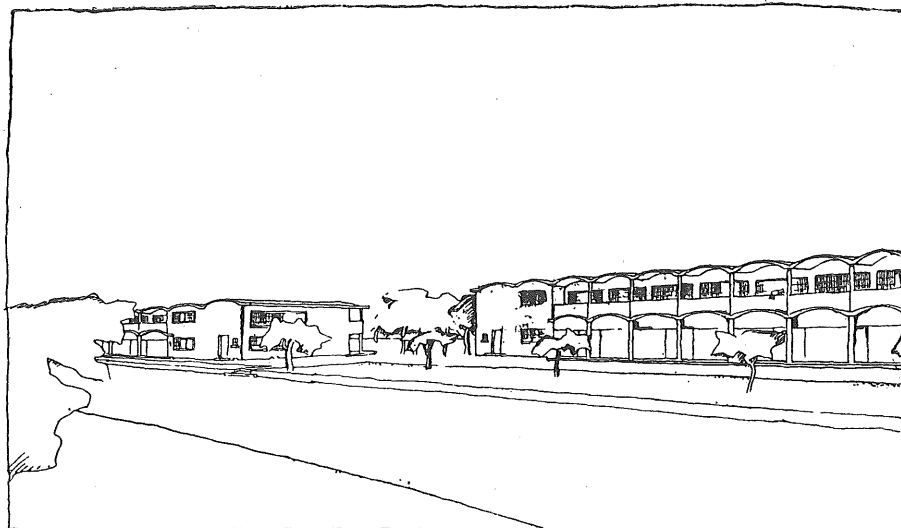
En esta pequeña construcción aparece ya completamente definida la arquitectura de hoy. Sus proporciones están determinadas por tres números: la tangente de 60° (ángulo del triángulo equilátero), la sección áurea y el doble de su inversa. Probablemente, Le Corbusier ha sustituido el primero por su aproximación en términos de la sección áurea, con objeto de hacer homogéneo el sistema, como era la costumbre de los maestros del Renacimiento, que simplificaban más todo ello empleando en vez de los tres números citados sus respectivas aproximaciones: $26/15$ ó $12/7$ para el primero, $13/8$ ó $8/5$ para el segundo y $16/13$ ó $26/21$ para el tercero (Philibert de l'Orme, Premier Tome, Livres II, VII, etc., 1567).

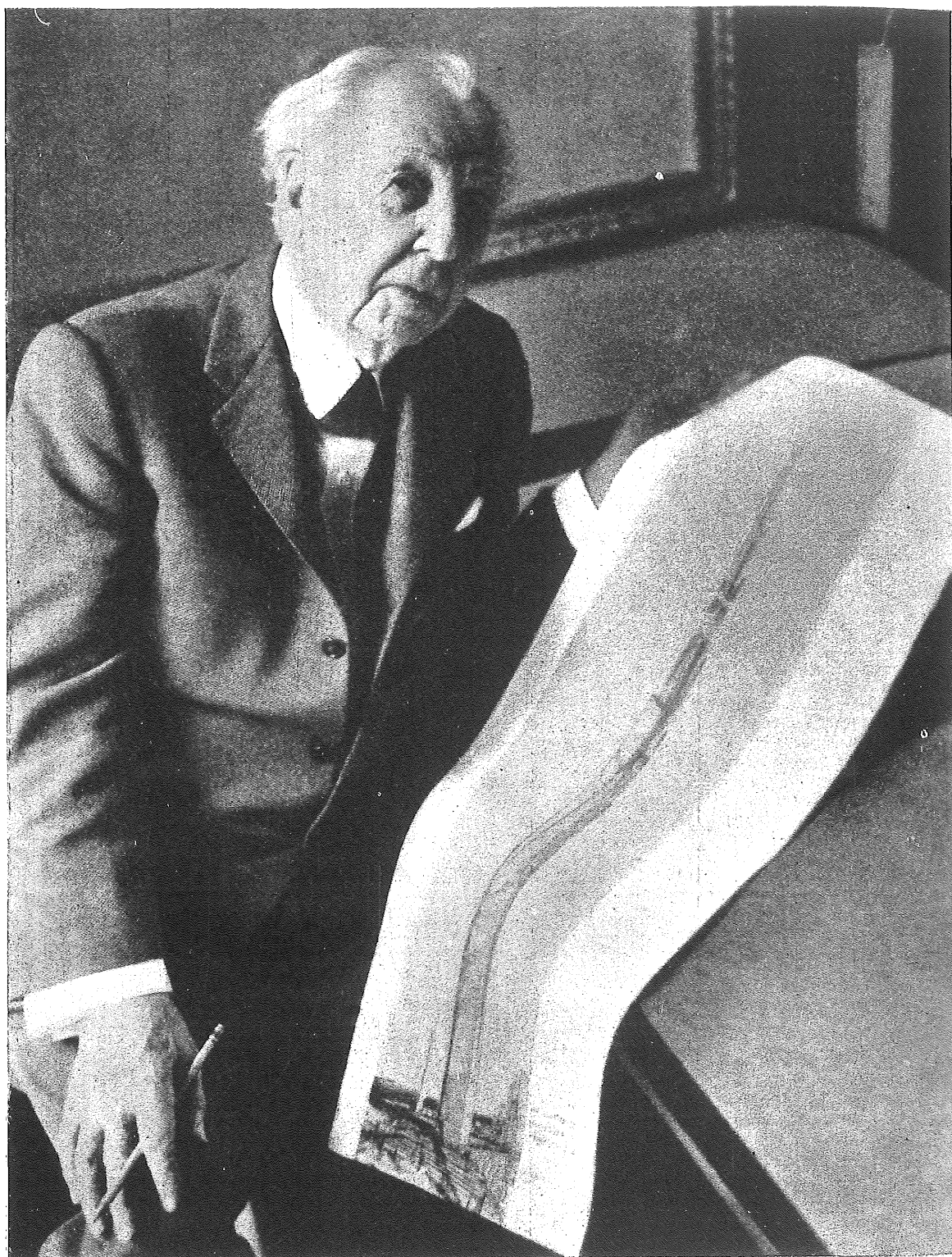
Le Corbusier y Pierre Jeanneret. 1923. Casa de M. Ozenfant.



De este año, 1919, procede, por lo menos, la invención del tema tan repetido en todo el mundo de las ligeras arcadas de hormigón armado sobre pilares muy esbeltos. Su aparición en este proyecto responde a un sano concepto de las necesidades del programa y de la construcción; no es un capricho decorativo.

*Casa Monol.
Le Corbusier, 1919.*

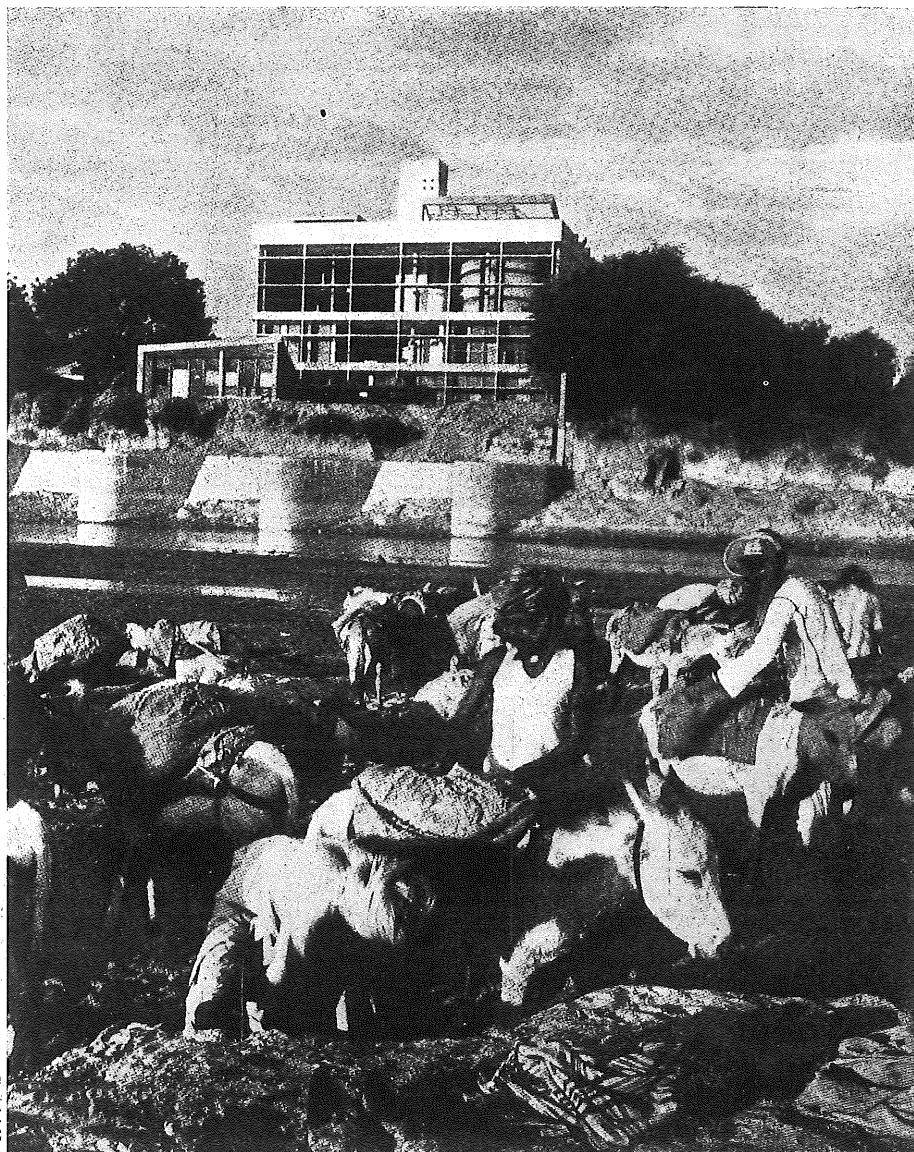




Frank Lloyd Wright, que ha alcanzado los ochenta y ocho años de edad, presenta una perspectiva de su proyecto para edificio de oficinas para la Mile-High Illinois, que con sus 528 pisos, se levantará en Chicago, delante del lago Michigan. Acaba de publicar su primer libro, desde hace diez años, llamado "Un testamento". En obras y escritos recientes estalla su rebeldía contra la uniformidad y carencia de invención en la joven arquitectura de hoy; rebeldía natural en quien, a la manera de Gaudí, aunque sea inferior en inventiva y audacia, ha considerado siempre el derecho y el deber de crear como primera condición del arquitecto que no se resigne a convertirse en una mezcla de ingeniero y decorador.

Palacio de la Asociación de Hiladores. Ahmedabad. Arquitecto, Le Corbusier. Año 1954.

Engañosa es una sola vista de este edificio, pues sólo el conjunto de sus planos y fotografías puede dar idea de la complicada riqueza de sus formas y de sus espacios interiores, formas y espacios más próximos al estilo de Gaudí que los de cualquier otra obra de hoy.



Le Corbusier son un buen término medio entre las edades de ellos, y esto significa que Le Corbusier tenía veintisiete años en la fecha mencionada, fecha que, en general, señala el fin del mundo antiguo, del viejo régimen con sus emperadores, reyes y jerarquías, del optimismo progresista y de tantas otras expresiones de aquella vieja concepción del mundo. Pero, en particular, esta fecha señala el final del extraordinario período de optimismo creador que dió lugar al Modern Style, la Secesión vienesa, el futurismo italiano, el Stil holandés, el modernismo catalán y tantas otras escuelas locales, y también al cubismo, el expresionismo, el abstractismo, etc. Vigentes están hoy estos últimos movimientos, y ninguno de sus seguidores olvida su raíz anterior al 1914, pero no ocurre lo mismo con los primeros movimientos citados, los que constituyen en conjunto el modernismo, y en los cuales la arquitectura ocupa un lugar importantísimo. Surge aquí la necesidad de comparar el desarrollo ulterior de ambos grupos de movimientos: el olvidado y el vigente. De este último grupo ya se sabe que tan actual es hoy una obra de Picasso de 1912, como la “mujer en la mecedora” que preside su exposición de Barcelona en estos días. Pero se hace difícil admitir que la arquitectura, nacida de la misma raíz y al mismo tiempo que aquellas pintura y esculturas aún vivas en la actualidad, haya podido desaparecer por completo del campo de las artes actuales; hasta el extremo de que la actual estimación de Gaudí tenga el aspecto de un “greek revival” del siglo pasado.

Conduce esta consideración a la necesidad de estudiar, aunque sea a la ligera, no las obras de arquitectura de aquel tiempo, ya muertas, sino los arquitectos formados entonces y que hoy rigen los movimientos arquitectónicos. Se descubre con cierta sorpresa que ellos, como personas, son un típico producto de la época modernista, y que nada se parecen a las generaciones posteriores, formadas en el ambiente de masas de nuestra época técnica.

El típico producto de la época modernista que constituye este grupo de grandes artistas creadores tiene, como las obras de arte de aquella época, el rasgo común de poseer, a la vez, una base firme y la negación de esta base; la primera consiste en una estructura clásica y humanística de origen académico más o menos adulterado, con su repertorio de normas, de recetas y hasta de rutinas. Su negación, siempre presente, es la rebeldía de origen romántico contra la imposición de tanto formalismo y de tanto formulismo. La libertad romántica, al estilo de las barricadas y del estreno del *Hernani*, aún estaba viva en los alrededores del año 1900. El impulso de liberarse de las normas académicas y de "romper los moldes", impulso casi inconsciente de rebeldía pura, movía lo mismo al joven andaluz Picasso que al joven finlandés Saarinen. Constituía una parte típica del ambiente de la época. En este caso era un motivo para la acción creadora, que al chocar contra el obstáculo saltaba hacia lo alto, no permitiendo que el obstáculo fuera freno, sino haciendo de él un trampolín.

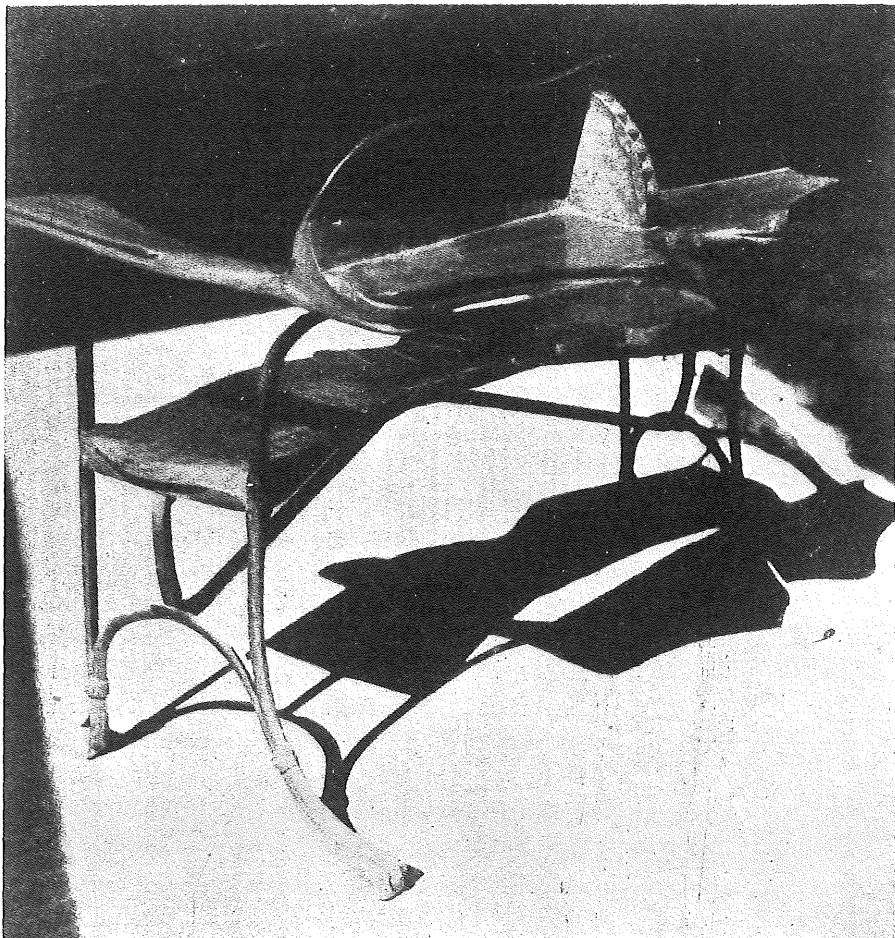
La base clásica y su negación aparecen siempre en las obras de esa época: algunas veces, sobre una estructura academicista se despliega el naturalismo, tan típico desde Ruskin y Morris, como puede verse en obras del norteamericano Sullivan; otras veces, problemas funcionales, de actualidad entonces, se revisten de formas heladas, como si fuesen esqueletos de un neoclasicismo más purista que todos los conocidos, y de ello hay ejemplos en Otto Wagner.

Otro rasgo común de estos arquitectos es su procedencia directa del sano ambiente de la tradición constructiva vigente en el lugar de su formación y de sus primeras experiencias. La obra de F. L. Wright se desarrolla a partir de las casas de madera típicas de su país natal y de las extraordinarias versiones que ya hacían algunos arquitectos americanos con ese tema vulgar. Y son emocionantes las palabras con que el joven suizo Le Corbusier cuenta su encuentro con el hormigón armado en una obra popular y artesana en Francia, donde ya se había incorporado este sistema a la tradición constructiva en los finales del siglo pasado.

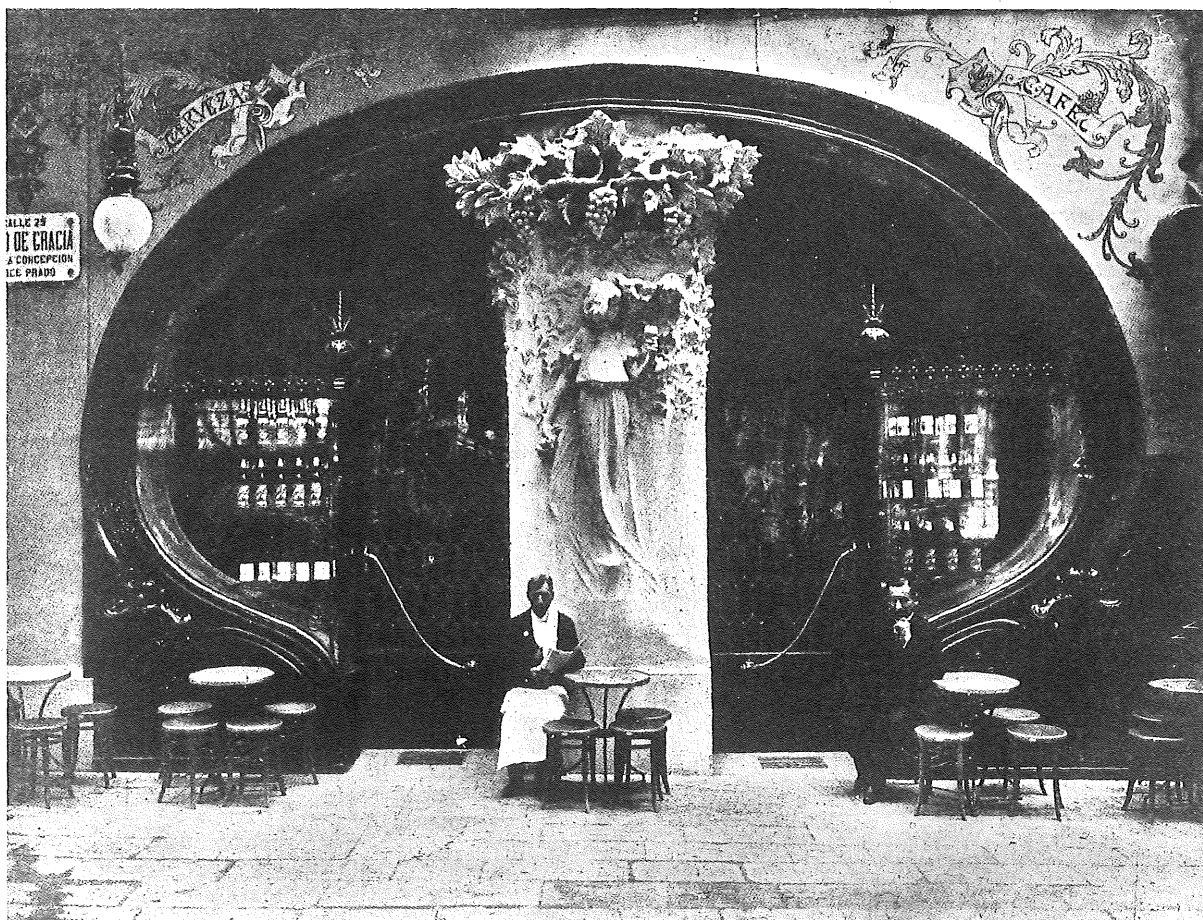
Una cultura verdadera, profunda, extensa, vivida; cultura europea de base grecolatina, clásica y cristiana, es la base común de la personalidad de estos creadores, y en especial de su detractor F. L. Wright, cuyos argumentos suelen ser los mismos tópicos de esa concepción del mundo, pero vueltos del revés. Por el contrario, no son típicos los conceptos de Le Corbusier sobre las artes clásicas y mediterráneas. Sobre el Partenón, Miguel Angel, las Mezquitas y otros muchos temas, ha escrito de modo original y profundo las ideas más útiles para un arquitecto de hoy.

Con estas razones puede ser explicada la juventud permanente del espíritu en estos grandes creadores, pues, en resumen, han partido de una formación cultural, más o menos completa, de base clásica humanística, a la que se ha sumado una enseñanza profesional de la misma base, aunque sea con carácter rutinario más bien que académico. Este doble aspecto general y profesional de su formación clásica se ha completado y reformado con las experiencias vitales de una juventud rebelde "porque sí" a estilo romántico, que no acepta lo aprendido sin comprobarlo en la realidad de la vida y de la naturaleza, pero que puede aprender tanto de ésta como de aquélla porque posee ya en su espíritu una trama donde colocar ordenadamente aquello que recoge del mundo vivo a impulso del naturalismo, movimiento también típico de aquellos años. Este mismo impulso les lleva hacia el arte popular, y más concretamente a las buenas prácticas de la construcción en los ámbitos no contaminados por un profesionalismo mediocre. Dotado así el optimismo creador que caracteriza al artista de la época, podía éste ejercer su actividad libremente, haciendo uso de todo

Antonio Gaudí. Banco de la iglesia de la colonia Güell. El mobiliario de Gaudí, al principio neo-gótico y más tarde modernista, acaba siendo una de sus creaciones más originales y más actuales, especialmente en la serie de sillas y bancos, cuyas formas se derivan, a la vez, de las del cuerpo humano y de las que pide la naturaleza de la madera; la intuición gaudiniana de las propiedades de ésta rebasó todos los precedentes conocidos.



Ricardo Capmaní. Café Torino. Barcelona. 1902. (Del libro "El Arte Modernista Catalán", A. Ciriaci Pellicer). Obra típica del modernismo, muy bien realizada, que explica claramente el concepto del arte mundial en aquellos días de juventud de los grandes maestros actuales.



lo que tenía a su alrededor, tanto lo nuevo como lo viejo, tanto la ciencia, la técnica y la sociedad contemporánea como la historia, la arqueología, la tradición. Hacía uso de todo para dominarlo, no para hacerse su servidor. Por ejemplo, no se sometía a la técnica, sino que exigía de ella las soluciones que harían posibles las obras creadas por su libertad de artista. Así ejercen todavía hoy la arquitectura, y, salvo contadas excepciones, son los únicos que pueden hacerlo, pues las promociones siguientes se han desarrollado en condiciones demasiado desfavorables para hacerlo.

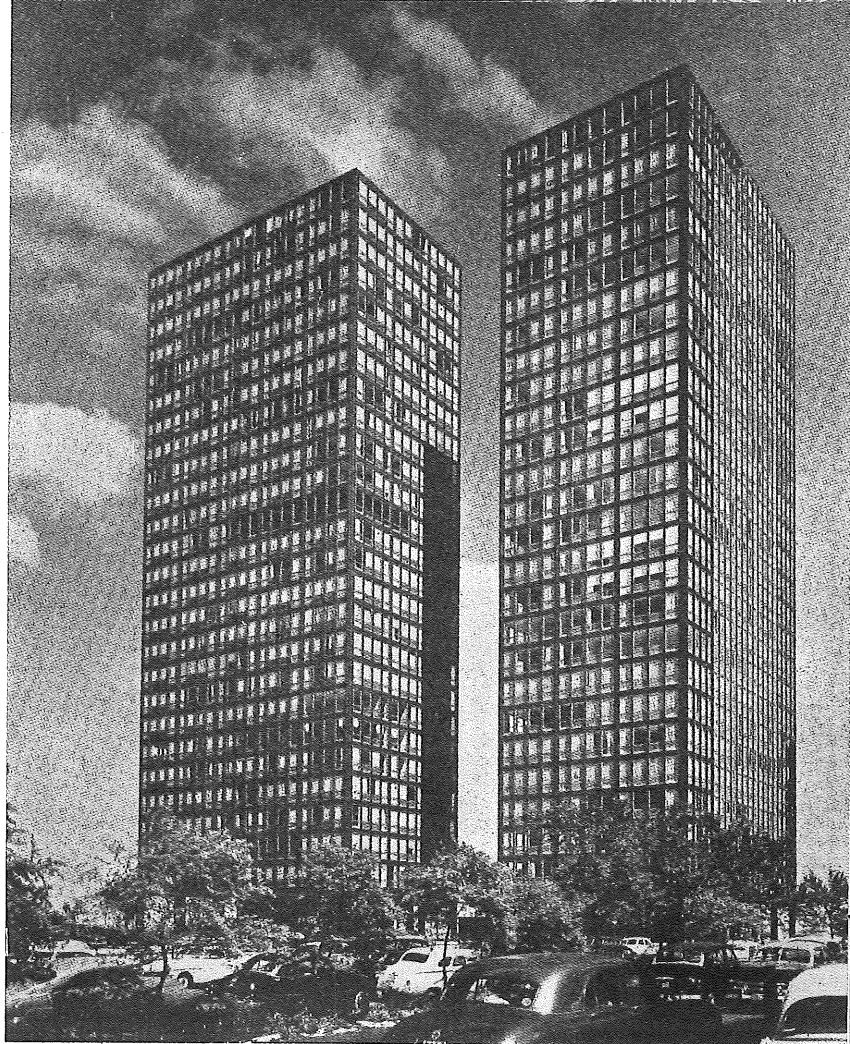
Al estudiar las obras de los jóvenes sorprende la estrechez y la limitación espiritual con que han sido concebidas si se las compara con las de los viejos. Suelen revelar una excelente preparación técnica unida a una escasez angustiosa de aquellas "ideas generales" a las que se consagraban, alrededor del 1900, verdaderos especialistas, como contaba Eugenio d'Ors. De este modo, la concepción del mundo se reduce, en estas nuevas generaciones, a los lamentables conceptos que por lo general constituyen la propaganda de las nuevas formas en las revistas avanzadas. Conceptos lamentables hoy por su falta de originalidad, por su ranciedad, pues todos habían sido ya expuestos, con mucha más gracia que ahora, en las viejas colecciones de *Minotaure*, *L'Art Vivant*, *Wasmuths*, etc., y en otras mucho más viejas, anteriores a 1914, como *The Studio*, *Der Architekt*, *Innen Dekoration*, etc. Esto es imperdonable en publicaciones cuya aspiración es ser "de vanguardia", revolucionarias, iconoclastas, innovadoras. Si se añade a esto que el ambiente de lucha agresiva en que se mueven es ficticio, porque atacan a ideas fantasmas, muertas y enterradas antes de 1930, sin que parezcan haber comprendido el cambio fundamental experimentado recientemente en la idea del mundo y de la vida, en el concepto de la historia y de la tradición, en el mismo concepto del hombre como "ser histórico", se tendrá una idea de lo inactuales y unilaterales que son tales propagandas revolucionarias.

El daño que producen se concreta finalmente en la estrechez de ideas que invade las nuevas generaciones, obligadas a moverse sólo en un camino, el de un nuevo "progresismo" técnico, encerradas entre tapias que les impiden hasta el sentir la falta del grande, rico y libre mundo de ideas que es el patrimonio de los viejos creadores. La arquitectura deja así de ser arte para reducirse a técnica en los mejores y a burocracia en la mayoría, cuyo ejercicio profesional suele reducirse a "acusar recibo" de las novedades que aparecen en las revistas, siendo el "acuse de recibo" la repetición de estas novedades en las obras que tienen en curso. Los mejores, los técnicos, proceden, al menos, como el fabricante de automóviles, que en cada modelo perfecciona el anterior, aunque sería mejor que imitase al ingeniero naval, que arranca desde el velero antiguo para escapar del tópico actual y de sus limitaciones.

Tan extenso es el mal, y tan acostumbrados estamos a no encontrar verdadera creación artística más que en obras de arquitectos de mucha edad, que causó verdadero asombro en el Jurado del Concurso del Santuario de la Virgen de las Lágrimas, de Siracusa, el descubrimiento de la edad de M. Andrault y P. Parat, autores del primer premio, que era de veintinueve y treinta y un años.

No es el movimiento actual un manierismo como el que fatalmente ha seguido a tantos momentos luminosos del arte. Si acaso, lo será en pocos. Para otros pocos, es un mejoramiento técnico de modelos anteriores, y para los más, puro burocratismo. El consabido "atraso español" y nuestro sentido perpetuo de independencia, nos ha librado, en parte, de estos males. Por desgracia, la uniformación del mundo actual, ayudada por los poderosos medios de la propaganda internacional, está apareciendo también entre nosotros con las mismas características que en el extranjero, sin que parezca bastante para defendernos nuestro habitual espíritu crítico ni nuestra ya tópica anarquía.

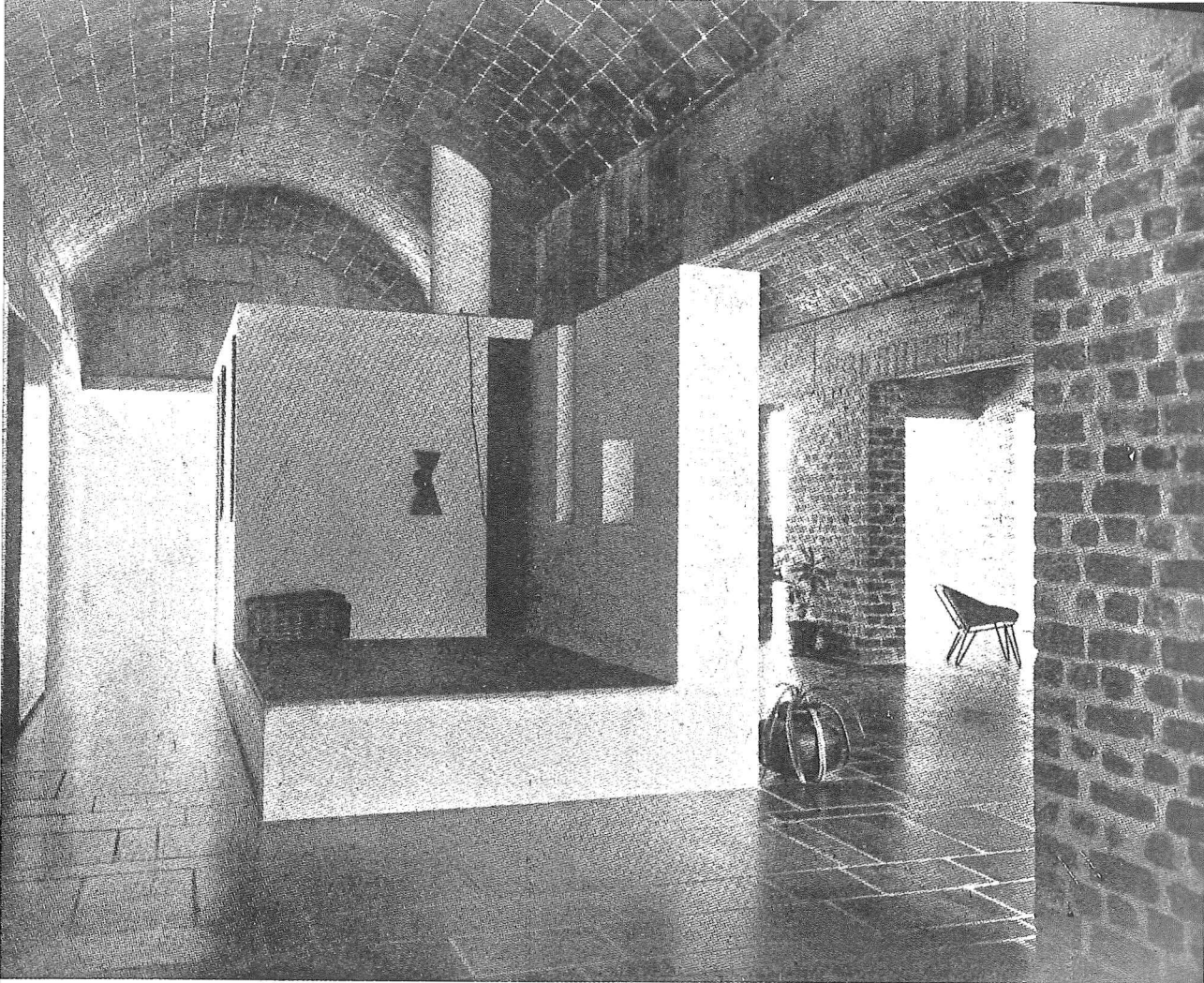
Edificio de apartamentos en Lake Shore Drive. Chicago. Arquitecto, Mies van der Rohe. Año 1951.



Como los otros grandes arquitectos de hoy, Mies van der Rohe tenía formado ya su concepto de la arquitectura en fecha muy anterior a nuestra "Era técnica". Escasas son las diferencias entre los edificios de 1951 y los proyectos de 1928, y aun entre éstos y el del "Chicago Tribune" de 1921.

Perspectiva del proyecto para ordenación de la Alexanderplatz, en Berlín. Arquitecto, Ludwig Mies van der Rohe. Año 1928.





Villa Sarabhai. Ahmedabad. Arquitecto, Le Corbusier. Año 1955.

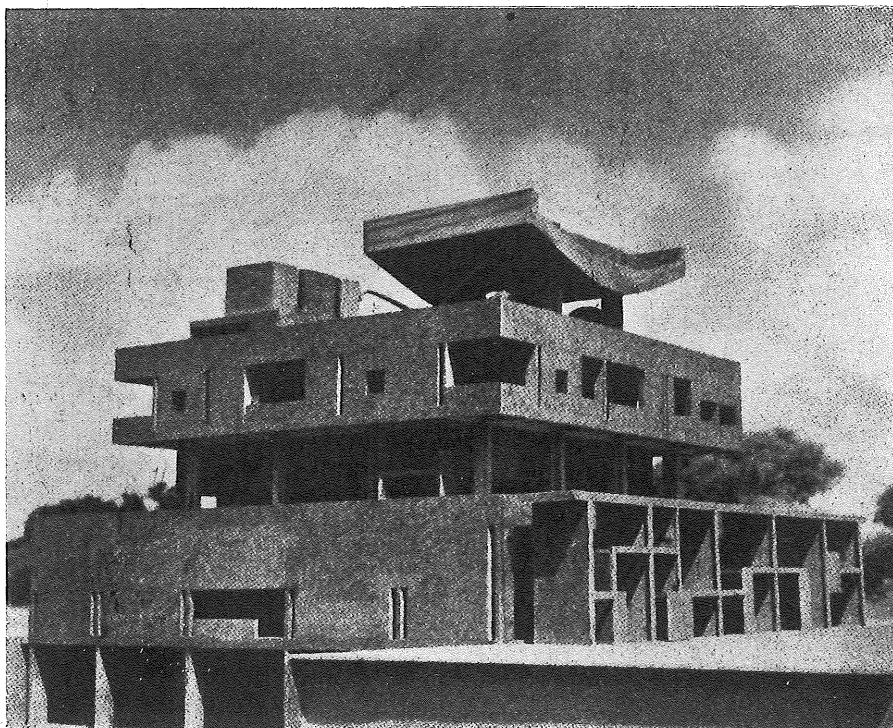
Interior con "bóvedas catalanas", según expresión del autor, las cuales sostienen un jardín. Este tema de interior, tanto en su aspecto artístico como en el constructivo, es ya antiguo en Le Corbusier, al menos desde su "villa enterrada" de 1935.

Palacio de las Naciones. Le Corbusier, 1926. Proyecto para el Concurso.

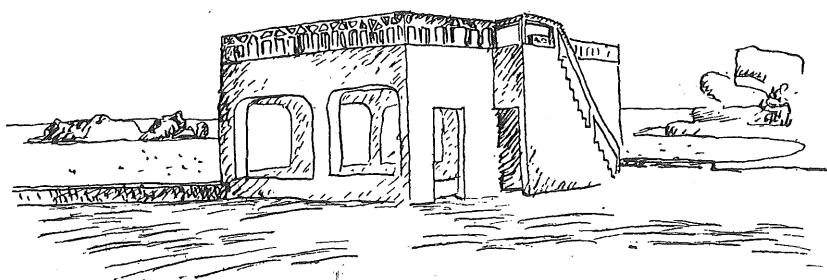
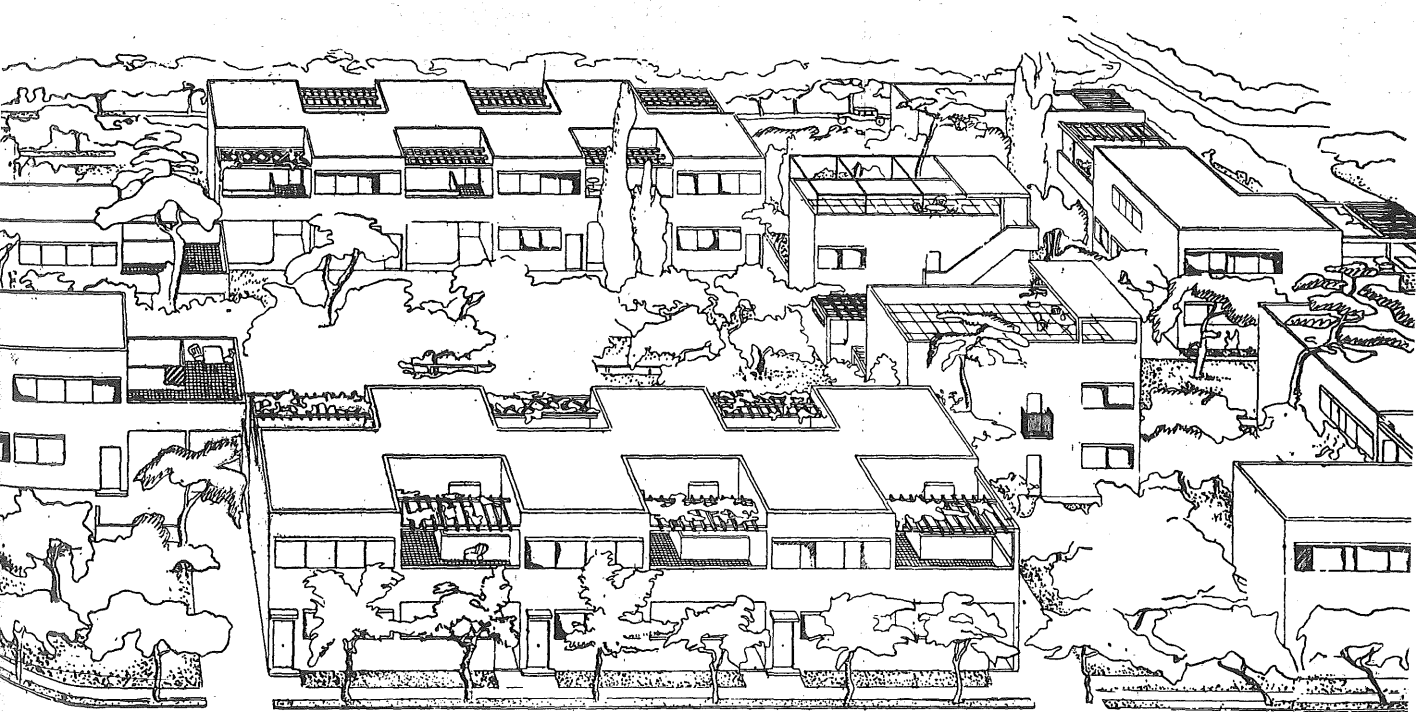


Maqueta del palacio del gobernador en Chandigarh. Arquitecto, Le Corbusier. Año 1954.

La fotografía explica, mejor que la del Palacio de la Asociación de Hiladores, la riqueza gaudiniana y hasta daliniana de la arquitectura de este maestro en la actualidad.



Bordeaux - Pessac. "Barrios modernos Frugés". Año 1924. Arquitecto, Le Corbusier. En este proyecto de 1924, Le Corbusier introduce ya los patios (designados actualmente así, en español) que han llegado a ser un tema vulgar en la arquitectura actual.



Hormigón armado popular y de artesanía, según Le Corbusier.